

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE.

PAR GINO SEVERINI.

Le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers). - Il est certain qu'à chaque civilisation correspond une forme d'art, et que pour créer cette forme d'art, l'artiste doit comprendre et aimer les objets et les corps qui vivent dans son époque.

J'ai proclamé et défendu la beauté des locomotives, des avions, des linotypes, etc..., cependant cela n'implique nullement, comme pas mal d'artistes semblent le croire, que pour faire une oeuvre moderne, il soit nécessaire de représenter exclusivement ces corps et objets nouveaux.

J'ai dit dans un article précédent (*Mercure de France*, 1er février 1916) que 'si la physiologie humaine et son produit l'intelligence sont immuables, la psychologie, étant relative au contenu variable de l'intelligence et aux transformations de la vie extérieure, n'est pas immuable.

Les grands événements intellectuels modifient graduellement notre notion de l'Univers et tous les éléments de notre civilisation'.

Je crois que tout le monde est d'accord en admettant que ces événements intellectuels et ces objets nouveaux influencent notre expression d'art, dans laquelle ils existent virtuellement, à l'état de 'force' même, si l'oeuvre d'art ne les représente pas réellement,

Cet aphorisme de Jean Cocteau résume cela avec justesse: 'L'artiste doit avaler une locomotive et rendre une pipe'.

Je n'entends faire aucune restriction sur le choix du sujet; je voudrais seulement qu'on comprenne que les objets familiers qui nous entourent, et dont nous nous servons couramment, constituent des 'sujets modernes' et qu'il n'y a pas besoin de se creuser la tête pour aller chercher ailleurs que chez soi des 'sujets' qui seraient, forcément, inspirés par des convictions intellectuelles, d'ordre plus ou moins philosophique, et non pas par un sens purement plastique, par un désir de faire uniquement de la peinture.

La précision, le rythme, la brutalité des machines et leurs mouvements, nous ont sans doute conduits vers un nouveau réalisme que nous pouvons exprimer sans peindre des locomotives.

Tous les efforts des peintres d'avant-garde tendent vers l'expression de ce réalisme nouveau qui, étant tributaire de la sensation et de l'idée, avait été défini par moi dans mon article précédent:

réalisme idéiste, en adoptant l'expression de Remy de Gourmont qui me paraît très exacte. ⁽¹⁾.



BIJLAGE V VAN 'DE STIJL', EERSTE JAARGANG No. 2, GINO SEVERINI, 'NATURE MORTE (1917),

La hantise de pénétrer, de conquérir avec tous les moyens le sens du réel, de s'identifier avec la vie par toutes les fibres de notre corps est à la base de nos recherches, et des esthétiques de tous les temps.

Il faut voir en ces causes d'ordre général les origines de nos constructions géométriques et exactes, de nos applications sur la toile de matières différentes, comme étoffes, paillettes, verres, papiers, et de toutes les tentatives qui, malheureusement, furent plus ou moins mal comprises ou systématisées. Dans des recherches personnelles, j'ai poussé mes expériences jusqu'à combiner des plans mobiles en carton et en papier, auxquels on pouvait imprimer un mouvement de rotation, et de translation. De là à appliquer des moteurs ou autres forces mécaniques il n'y a plus aucun effort de pensée à faire. Mais nous avons tous abandonné ces moyens d'atteindre le réalisme et le mouvement dans le tableau, le rapport entre des 'quantités' de couleurs et les directions des lignes, moyens exclusivement picturaux, devant donner seul le sens du réel que nous cherchons.

Car si le rôle de l'artiste était de donner une apparence, un simulacre de vie réelle, son but serait manqué d'avance. Toute réalité étant parfaite, comme disait Spinoza, je ne vois pas ce que l'artiste pourrait faire de mieux, si son effort tendait vers cette perfection, sinon de renoncer à l'art. Sans compter que sur ce chemin, il serait depuis longtemps surpassé par le constructeur de machines. L'inventeur est aussi un créateur, et l'artiste est avant tout un inventeur, mais jusqu'à présent, je pense que les deux créations, quoique analogues, ne peuvent s'identifier.

Il y a cependant analogie entre une machine et une oeuvre d'art. Tous les éléments de matière qui composent un moteur, par exemple, sont ordonnés selon une volonté unique, celle de l'inventeur-constructeur, qui ajoute à la vitalité intégrale de ces différentes matières une autre vie ou action, ou mouvement. Le procédé de construction d'une machine est analogue au procédé de construction d'une oeuvre d'art.

Si on considère aussi la machine du point de vue de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, nous découvrons aussi une analogie avec l'oeuvre d'art.

En effet, à moins d'être esclave d'un parti-pris quelconque, on ne peut pas ne pas éprouver une sensation de plaisir, d'admiration, devant une belle machine.

L'admiration est en elle-même un plaisir esthétique, et puisque le plaisir esthétique, produit en nous par une machine peut être considéré comme Universel, nous pouvons conclure que l'effet produit sur le spectateur par la machine et celui produit par l'oeuvre d'art sont analogues.

En continuant jusqu'aux extrêmes limites ces raisonnements, il serait facile de créer une esthétique qui, pour être logique, devrait supprimer le mot art (ne signifiant plus rien) et le remplacer par les mots: création scientifique, ou industrie.

Cette esthétique donnerait naturellement la même signification à un avion qu'à un tableau; deux réalités que je persiste, malgré leur analogie et mon admiration sans bornes pour les machines, à considérer comme différentes l'une de l'autre. L'esprit d'invention qui préside à la création de l'oeuvre d'art n'est pas le même que celui qui préside à la construction d'une machine.

Le premier reconstruit l'Univers pour une fin désintéressée, l'autre en prend des éléments pour atteindre un but déterminé qui est sa raison d'être. La vie ou action que le constructeur donne à la matière ne sera jamais une synthèse de vie indépendante, et la machine ne vivra jamais la vie autonome de l'oeuvre d'art. Les deux inventions ne peuvent pas non plus se compléter ou se fondre. Le genre d'empirisme qui, issu de nos premières recherches réalistes, tend, paraît-il, à cette union des deux esprits d'inventions à une origine seulement intellectuelle, abstraite, et par conséquent, ne peut conduire qu'en dehors de l'art plastique, vers des créations arbitraires qui voudraient être autonomes, et qui ne seront qu'amorphes, anonymes.

L'oeuvre d'art plastique ne sera autonome et universelle qu'en gardant ses attaches profondes dans la réalité; elle sera une réalité en elle-même, plus vivante, plus intense et plus vraie que les objets réels qu'elle représente, qu'elle reconstruit, pourvu que les éléments qui la composent n'appartiennent ni à l'arbitraire ou caprice, ni à l'imagination, ni au bon goût décoratif.

J'entends par 'bon goût décoratif' cette logique qui suggère parfois à des artistes de mettre, par

exemple, une ligne courbe près d'une ligne droite, parce que cette ligne droite en a besoin, en prenant ainsi le 'moyen' pour le 'but'.

Cette logique est plus près de la modiste que du peintre.

Lorsqu'une forme ou une couleur n'ont comme raison d'être que la forme et la couleur qui leur est voisine, cette forme et cette couleur ne sont ni vraies, ni essentielles, ni plastiques. Elles sont simplement arbitraires et décoratives; elles n'appartiennent pas aux objets, et ne peuvent, par conséquent, les reconstruire.

Cette reconstruction de l'Univers est un phénomène bien simple, appartenant au mécanisme de la perception en général, car il est certain que nous recréons les objets chaque fois que notre œil les regarde pour les connaître. Elle est donc relative à la psychologie de l'artiste, dont la vraie fin, affirme Guyau, est de créer la vie, la réalité; mais, par une 'sorte d'avortement', il ne peut pas arriver jusque-là.

C'est pourquoi, ne pouvant pas être Dieu, 'il se fait Dieu à sa manière', c'est-à-dire, qu'il reconstruit l'Univers en créant une vie à soi, vie représentative qui est le côté essentiel qualitatif, et éternel, de la vie réelle.

NOTES DE FIN

(1) On pourrait l'appeler 'idéaliste', mais Remy de Gourmont observe très justement qu'il y a deux 'idéalismes' très différents. Un qui vient de idéal et qui est 'l'expression d'un état d'esprit moral ou religieux, synonyme de spiritualisme', et l'autre qui vient de idée, et qui est une 'conception philosophique du monde'. (Platon, Schopenhauer, Bacon, etc.) C'est ce dernier idéalisme prenant sa base sur la matière et sur la forme qui s'identifie avec l'art, c'est pourquoi j'ai cru devoir l'adopter dans cette expression: réalisme idéiste, qui le définit sans possibilité de doute.

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE. II

PAR GINO SEVERINI.

Intelligence et sensibilité. - Les formes qui constituent notre reconstruction de l'objet ne prennent pas leur vie dans l'imagination ou dans la culture, mais dans l'objet lui même.

Lcs lignes et les plans qui le composent ont des directions, des volontés, des sympathies et des aversions; en d'autres termes ils ont un mouvement propre qui est la vie ou rythme de l'objet ⁽¹⁾.

Il s'agit de sentir ce mouvement et d'enrichir cette sensation par la connaissance complète que nous avons de l'objet; car l'idée intensifie, élargit la sensation et donne à l'objet-image qui est devant nos yeux les dimensions équivalentes, identiques, qu'il a dans l'espace. Cela se produit en nous spontanément, la sensation et l'idée étant deux exercices virtuels de notre mécanique naturelle. En somme, la sensation et la perception sont relatives à la nature de l'objet et du sujet en même temps et participent de ces deux vies-forces.

Ici apparaît de nouveau la question de l'objectivisme et du subjectivisme que les philosophes n'éclairent pas suffisamment de notre point de vue.

Cependant, à mon avis, le rôle de l'artiste est de croire à des vérités subjectives, et, par là, variables, dynamiques, infinies. 'Le monde est notre représentation'. Car nous savons que tout ce qui existe, existe par notre pensée, et que même nos propres sensations n'existeraient pas sans notre pensée. Lorsque la sensation produite en nous par un objet, après avoir produit une excitation dans nos nerfs centripètes ou sensitifs, se transmet par le contact des prolongements, dans les nerfs centrifuges ou moteurs, l'objet-cause de ce travail mécanique, a déjà perdu de sa valeur objective et il n'existe plus que par notre organisme physique et psychique auquel il peut bien avoir imprimé un mouvement ou direction.

Jusqu'à quel point les objets et les corps peuvent-ils influencer notre propre mouvement?

La psychométrie, la psychophysique et même la métapsychie (dynamiste ou associationiste) ne peuvent encore éclairer complètement ce côté de la psychologie comprenant les phénomènes de la perception.

Mais il est certain que chaque individu est un centre d'irradiation universelle, en même temps qu'un point d'intersection des forces centripètes, Chacun de nous est le carrefour où se croisent et se compénètrent toutes les vies de l'univers en même temps que de nous-même part une vie-force qui se répand en expansion centrifuge.

Et plus cette vie, centrifuge ou force expansive, est puissante et domine les fortes centripètes, et plus l'individu marque de son sceau les êtres et les choses qui l'entourent, et qui vivront de ce fait, de son propre, authentique mouvement.

Cette faculté de dominer, par notre propre activité, l'activité des forces universelles, l'homme en général et l'artiste en particulier la portent en soi.

En conclusion, le but de l'art appartient à la subjectivité, tandis que les 'moyens' doivent être ordonnés selon des lois objectives.

C'est pourquoi l'oeuvre d'art ne peut pas être uniquement le réflexe immédiat d'une sensation reçue du monde extérieur, mais quelque chose de plus complexe et de plus organisé.

Car dans l'art plastique d'aujourd'hui, tout en faisant la part d'un côté inconscient, on ne doit laisser aucun rôle au hasard de l'improvisation; d'un côté à l'autre le tableau doit être 'composé', 'voulu' et techniquement parfait. Je trouve virtuellement juste cette expression de Courbet qui m'a été dite par Matisse: 'On doit pouvoir recommencer un chef-d'oeuvre au moins une fois, pour être bien sûr qu'on n'a pas été le jouet de ses nerfs et du hasard'.

Cette question de la composition et architecture du tableau est une chose très complexe. car nous ne procédons pas uniquement par 'déformation', mais par 'déformation et reconstruction' ⁽¹⁾.

L'exemple qui va suivre explique, j'espère, la raison d'être artistique de ce procédé et l'indispensable

intervention de la volonté dans la création: Matisse me montrait un jour une maquette qu'il avait faite 'd'après nature' dans une rue de Tanger. En premier plan, un mur peint en bleu. Ce blue influençait tout le reste, et Matisse lui a donné le maximum d'importance qu'il était possible de lui donner en gardant la construction objective du paysage. Malgré cela, il a dû s'avouer qu'il n'a pas rendu la centième partie de 'l'intensité' de ce bleu; c'est-à-dire de 'l'intensité sensoriale' produite en lui par ce bleu. Il a atteint dans une autre toile (les Marocains) ce degré d'intensité, mais ici l'architecture réelle du paysage a disparu pour laisser la place à une architecture volontaire et cependant sensorielle.

Il me disait que s'il avait dû se décharger de cette sensation de bleu qui dominait toutes les autres, il aurait dû peindre en bleu, ainsi qu'un badigeonneur, tout le panneau; mais, par cette action réflexe, n'ayant d'importance qu'au moment de la sensation. il n'aurait pas atteint l'oeuvre d'art. S'il était si simple de faire une oeuvre d'art, dans une civilisation comme la nôtre, tout le monde ou presque ayant une certaine sensibilité, il y aurait un grand nombre d'artistes, tandis qu'il y a simplement beaucoup de dilettantes.

Cela confirme l'idée que notre sensibilité, même grande et raffinée, ne suffit pas à la création sans l'aide de notre volonté et de notre raison, de même que notre intelligence resterait superficielle sans 'le sentir' et 'le vouloir'.

(àsuivre).

NOTES DE FIN

1) La déformation est en elle-même une reconstruction, mais j'entends par 'reconstruction' la dissociation et l'emploi des différentes qualités de l'objet selon des lois subjectives et relatives à l'ensemble du tableau.

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE. IV

PAR GINO SEVERINI.

Il est évidemment difficile de déterminer, dans une oeuvre d'art, jusqu' où la sensibilité ou la raison ont dirigé et influencé le peintre.

Mais il est certain qu'il y a une relation plus qu'étroite entre le côté physique et le côté psychique de l'individu, entre le côté matériel et le côté moral, entre l'organisme et ce qu'on appelle l'âme. Toute philosophie tendant à séparer le corps de l'esprit est anti-scientifique et me paraît absurde.

L'effort que nous devons faire aujourd'hui, en tant qu'artistes, est d'établir un équilibre entre l'intelligence et la sensibilité, car, à mon avis, l'intelligence était en train de prendre une part trop exclusive et j'estime cela très nuisible au point de vue artistique et même social.

Certainement cet équilibre est très rare et ce n'est que chez l'artiste doué et cultivé, vrai 'architecte de la sensibilité', selon l'expression de Cocteau, qu'il peut se vérifier.

Nous sommes cependant sur le chemin de le réaliser le plus possible, d'amalgamer ce que Max Jacob appelle spirituellement 'le côté coeur et le côté jardin', c'est-à-dire l'instinct et la raison.

La sensibilité et l'intelligence ne sont pas, au fond, deux éléments si incompatibles, et on les retrouve, dans des mesures différentes, dans l'oeuvre de chaque artiste.

Au sujet de l'instinct, Matisse me disait un jour: 'Il faut le contrarier; il est comme un arbre dont on coupe les branches pour qu'il pousse plus beau'.

D'autre part, Guyau écrit que tout instinct qui tend à devenir conscient se détruit; mais il ajoute: 'L'instinct ne disparaît que devant une forme d'activité mentale qui le remplace en faisant mieux'.

Si cette forme 'd'activité mentale' est une synthèse du côté conscient et du côté inconscient de l'individu, c'est-à-dire de toutes ses facultés physiques et psychiques, maîtrisons l'instinct, car elle me paraît réaliser cet équilibre dont l'artiste a besoin pour atteindre la perfection dans l'oeuvre d'art. Sur ces bases, générales, il est permis d'appeler l'oeuvre d'art subjective, et qualitative, et, pour ces raisons, faire un tableau est à la fois une chose très 'bêête', comme dit Picasso, et une chose très difficile.

Nous n'avons pas la prétention d'établir des idées fixes réglant la construction de nos tableaux, car cela aussi est une question de qualité; cependant des accords, des affinités existent dans nos oeuvres, et c'est sur ces affinités que je baserai la démonstration générale de nos moyens constructifs.

Mesuration de l'espace et 4e dimension. - L'espace étant amorphe, nous ne pouvons le définir que par la géométrie, convention créée par notre esprit afin de pouvoir représenter l'équivalent des corps solides.

Pour situer un corps dans l'espace, la géométrie est le seul 'moyen' employé, d'ailleurs, d'une façon plus ou moins apparente, par les peintres de toutes les époques.

Le temps est amorphe aussi, c'est-à-dire relatif aux instruments qui peuvent le mesurer.

L'espace et le temps sont donc relatifs et c'est le rôle de l'artiste de les rendre absolus.

Le géomètre a besoin d'instruments de plus en plus parfaits pour mesurer l'espace et le temps; ces instruments ne servent à rien à un peintre; son organisme possède au plus haut degré le sens de l'espace. Il l'exprime en créant des formes, en mettant des couleurs, qui le définissent, le matérialisent, d'une façon plus complète que le géomètre.

L'espace ordinaire de celui-ci se base en général sur la convention inamovible des 3 dimensions; les peintres, dont les aspirations sont illimitées, ont toujours trouvé trop étroite cette convention.

C'est-à-dire qu'aux 3 dimensions ordinaires, ils tâchent d'ajouter une 4e dimension qui les résume et que est différemment exprimée, mais qui constitue, pour ainsi dire, le but de l'art de toutes les époques. On a dit beaucoup de bêtises à propos de cette 4e dimension plastique; je tâcherai donc d'en donner une idée la plus possible exacte.

On dit que Matisse fut le premier à se servir de cette expression devant les premières recherches cubistes de Picasso. C'est une légende comme on en prête souvent à Matisse

Ce qui est certain, c'est qu'on a essayé souvent de nuire au cubisme en appliquant l'épithète de 'mathématicien' à des peintres comme Braque, Picasso, Gris et Metzinger dont les premières analyses, plastiques malgré tout, constituent un sérieux apport à l'art pictural. Le fait que ces recherches ont une correspondance dans certaines vérités géométriques et mathématiques, comme je le ferai constater tout à l'heure, ne constitue, aux yeux de toute personne impartiale, qu'une raison d'intérêt et de confiance.

Boccioni, à propos de nos anciennes recherches de mouvement, en définissant ce qu'il appelle le 'dynamisme', fait allusion à une sorte de 4^e dimension, qui serait 'la forme unique donnant la continuité dans l'espace'. Cette forme devrait donner la relativité entre le poids et l'expansion, entre le mouvement de rotation et le mouvement de révolution. entre l'objet et l'action, le visible et l'invisible...

Désormais nous sommes tous d'accord sur cette question, mais il s'agit de trouver une définition le plus possible simple et vraie, au point de vue artistique.

C'est pourquoi, et pour satisfaire ma curiosité, j'ai cherché dans la géométrie qualitative (Analysis Situs) la démonstration la plus évidente de cette 4^e dimension, en sachant d'avance, cependant, que la science géométrique ne pourrait que soutenir des convictions déjà établies par l'intuition artistique de nous tous. Et j'ajoute que, si j'aime chercher souvent un appui sur les vérités de la science. c'est que je vois là un excellent moyen de contrôle, et d'ailleurs aucun de nous ne saurait négliger les notions que la science met à notre portée pour intensifier notre sens du réel.

Cette sympathie pour la science existait aussi à l'époque de Paolo Uccello, de Andrea del Castagno, de Domenico Veneziano, Luca Signorelli, Léonard, etc., qui étaient des peintres réalistes dans le sens le plus vaste du mot, comme nous le sommes.

à suivre.

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE. V

PAR GINO SEVERINI.

Pour mesurer l'espace, il faut d'abord 'établir un continu'. ce que fait un peintre chaque fois qu'il crée une forme.

Il s'agit ici, bien entendu, d'un 'continu intuitif', celui qui a le plus de rapport avec nos réalisations, et non d'un 'continu mathématique'. D'ailleurs, même selon H. Poincaré, la notion du continu doit être intuitive et non 'arithmétisée'.

On peut évidemment construire un objet avec des matériaux mathématiques, mais par ce moyen, on peut faire de ce même objet beaucoup d'autres constructions.

Tandis qu'une construction basée sur la notion intuitive du continu ne peut pas être autre chose; les matériaux sont disposés d'une façon et ne peuvent pas l'être d'une autre.

Ce continu qui nous est révélé par nos sens est appelé par H. Poincaré 'continu physique'.

On appelle un continu 'physique' lorsqu'on peut considérer deux quelconques de ses éléments ou sensations comme les extrémités d'une chaîne d'éléments-sensations appartenant tous à un même ordre.

Poincaré, en tant que géomètre, appelle une surface 'continue' lorsqu'on peut 'joindre deux quelconques de ses points par une ligne continue que ne sorte pas de la surface'.

Ces points, cette ligne, et cette surface, sont les éléments qui nous donnent l'image de l'espace: la géométrie les appelle 'coupures', parce qu'elles découpent le 'continu physique' en un nombre fini d'éléments.

Dans un langage plus simpliste, les coupures sont les lignes qui renferment les formes géométriques que nous connaissons; c'est à-dire que 2 points dans l'espace sont les limites

d'une ligne; que les lignes sont les limites des surfaces, et que les surfaces sont les limites des volumes ¹⁾.

Ainsi la mesuration de l'espace peut se réduire à ce mécanisme des 'coupures', c'est-à-dire aux surfaces géométriques, et par conséquent à des continus à 1 dimension.

Pour établir un 'continu physique' à plusieurs dimensions, il faut que l'on puisse considérer comme identiques les deux extrémités de la chaîne d'éléments-sensations.

Cela n'est possible que si par un effort de l'esprit 'nous convenions de considérer comme identiques deux états de conscience en faisant abstraction de leur différence'.

(Voilà donc l'intervention de l'intelligence dans la sensibilité).

Pour obtenir cette 'identité' condition essentielle, Poincaré suggère 'l'hypothèse' de faire abstraction de certains sens, c'est-à-dire de chercher à considérer un objet soit exclusivement par son poids, ou par sa couleur, ou par sa forme, etc. ²⁾...

à suivre.

NOTES DE FIN

1) Le point, en se déplaçant, engendre la ligne (longueur a); la ligne, en se déplaçant dans une direction perpendiculaire à la sienne, engendre la surface (largeur a 2); la surface, en se déplaçant dans une direction perpendiculaire aux deux premières, engendre le volume (hauteur a 3). Et, d'après l'induction logique de A. de Noircarme, le volume, en se déplaçant dans une direction perpendiculaire aux trois premières ou 4^{me} direction, engendre un solide à 4 dimensions, c'est-à-dire l'expression mathématique a 4. Il appelle ce solide bicarré. Certainement nous ne pouvons pas nous représenter dans notre esprit le bicarré. ainsi que nous nous représentons la ligne, la surface et le volume; néanmoins, par un évident système d'analogie, de Noircarme arrive à la déterminer

comme étant limité par 8 cubes, 24 faces, 32 arrêtes et 16 sommets.

Mais, peut-être, ici cesse le contact entre le mathématicien et l'artiste, car nous nous évadons du monde physique et nous rentrons dans le domaine de la pensée pure, c'est-à-dire dans le seul monde mental et physique.

2) Les premières recherches cubistes et futuristes relèvent, relativement, bien entendu, et par intuition, de cette hypothèse. Car les cubistes, de la vie ou mouvement de l'objet, tendaient à exprimer de préférence la force de gravitation, ou poids; tandis que les futuristes, tout en voulant donner une vie totale, n'exprimèrent que la force d'expansion ou rythme. Les premiers, qui faisaient ainsi réaction à l'impressionisme, pouvaient avec raison se réclamer d'Ingres; les seconds, qui voulaient ou contraire le continuer, de Delacroix. L'art essentiellement dynamique de Léger, et tendant vers l'unité des quantités plastiques, a cette même origine impressioniste.

Aujourd'hui, ainsi que Guillaume Apollinaire a eu l'occasion de le faire remarquer dans 'Mercure de France', 'pas mal d'eau a coulé sous les ponts et pas mal de peintres en savent beaucoup plus long qu'ils n'en savaient auparavant...' Ce qui est d'ailleurs tout à fait logique. Disons, pour préciser, que ni le platonisme d'Ingres, ni le lyrisme, sensualisme, et romantisme de Delacroix ne peuvent constituer séparément une base esthétique, et que la synthèse de ces deux points de départ, qui commence à se faire, d'ailleurs, en Cézanne, est aujourd'hui la base unique de l'art pictural.

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE. (SUITE)

PAR GINO SEVERINI.

Mais cette abstraction est une hypothèse impossible à réaliser, car même en admettant qu'on puisse isoler un sens de l'autre, chacun de nos sens nous donne une quantité de sensations qui n'ont rien à faire avec l'espace.

Selon Poincaré, le sens qui peut donner le mieux un 'continu physique', et par là l'espace, est le sens de la vue, dans lequel il est 'tenté de localiser toutes les autres sensations'.

J'appelle l'attention sur cette conclusion de Poincaré qui me paraît intéresser particulièrement les peintres. J'ajoute que les sensations relatives à l'organe de la vue sont plus lentes à pénétrer au cerveau, restent davantage dans les 'centres d'association' et sont par conséquent les plus conscientes et les plus claires.

En voulant combiner, en outre, l'espace visuel, pris à part, avec l'espace tactile, pris à part, on aurait 5 dimensions; si on voulait y ajouter un espace relatif à un autre sens, on aurait encore 2 dimensions, et ainsi pour chaque sens.

Cette coopération de toutes les forces actives de notre corps étant une des conditions essentielles à la création et à notre création en particulier, on comprend aisément que l'espace à 3 dimensions soit trop limité pour le peintre d'aujourd'hui qui considère son tableau, selon l'expression de Metzinger, comme une étendue divisible en plusieurs espaces, affectés, chacun, à une classe de sensation.

Mais voilà qu'en principe, le géomètre et le mathématicien peuvent obtenir, ou en avoir l'intuition, un espace à plus de 3 dimensions.

Ces considérations ont comme point de départ un point de vue purement qualitatif, subjectif, psychologique ou physiologique; puisqu'on a envisagé l'espace, d'une part, nos sens et notre intelligence, de l'autre. Mais en se plaçant au point de la physique, il est possible de créer un monde nouveau dans lequel les phénomènes naturels seraient localisés dans un espace à 4 ou N dimensions. On pourrait ainsi établir un 'parallélisme' entre les phénomènes du monde 1 et ceux du monde 2.

Les inventeurs (télégraphie sans fils, etc...) procèdent ainsi; et cela est également possible pour l'artiste, car, comme observait justement le peintre Rivera. d'après Poincaré, 'un être qui vivrait dans un milieu à réfringences différentes et non à réfringences homogènes serait obligé de concevoir une 4e dimension'. Ce milieu à réfringences différentes est réalisé sur un tableau si une multiplicité de pyramides remplace le cône unique de la perspective italienne. Ce qui est le cas de certaines recherches personnelles de Rivera, lequel voit dans l'hypothèse de Poincaré une confirmation à des intuitions de Rembrandt, Greco et Cézanne.

Et on peut désormais abandonner le champ de la science géométrique, qui nous a démontré la possibilité de réaliser une 4e dimension, et rentrer dans notre propre champ de la création, car, en parlant de perspective, nous touchons à la base même de notre art.

En effet, la peinture est un art de construction, et la perspective est la grammaire de cette construction.

Jusqu'ici la perspective italienne a été notre base, mais nous savons désormais qu'elle ne permet pas au peintre d'exprimer intégralement l'espace visuel.

Cet espace est composé principalement d'éléments verticaux et d'éléments horizontaux.

Or, la perspective italienne, plus imitative que plastique, ne tient pas compte des premiers. Elle étudie les déformations des lignes horizontales, mais elle ne signale même pas celles des lignes verticales.

Elle est faite pour un oeil absolument immobile en face d'un point donné.

Or, notre but enivrant de pénétrer et donner la réalité nous a appris à déplacer ce point de vue unique, parce que nous sommes au centre du réel et non pas en face, à regarder avec nos deux yeux

mobiles, et à considérer parallèlement les déformations horizontales et verticales. Ces moyens nous permettent d'exprimer un hyperespace, c'est-à-dire un espace aussi complet que possible. Ainsi que je le disais tout à l'heure, je ne prétends pas trouver dans la science autre chose qu'une confirmation, un soutien; mais, observe avec raison Metzinger, n'est-il pas très significatif que des peintres nullement mathématiciens, soucieux seulement d'exprimer leurs sensations et conduits par leur seul instinct, aient pu rencontrer les bases de l'une des hypothèses les plus élevées de la science moderne?

Tout raisonnement mis à part, il n'est pas douteux que ces 3 dimensions de l'espace ordinaire n'ont jamais satisfait entièrement le désir du peintre de prendre possession du réel, et qu'il a eu toujours l'intuition d'une 4^e dimension indéterminée, exprimée soit par la couleur, soit par des déformations, et qui fasse passer dans le domaine de la 'représentation' la sensation immédiate reçue du monde extérieur.

Ainsi, cette 4^e dimension n'est en somme, que l'identification de l'objet et du sujet, du temps et de l'espace, de la matière et de l'énergie ⁽¹⁾. Le parallélisme du 'continu physique' qui, pour le géomètre, n'est qu'une hypothèse, se réalise par le miracle de l'art.

Cette conclusion de caractère philosophique et esthétique se trouve confirmée dans Platon, Bacon, Gracian, et peut être encore soutenue au point de vue mathématique. En effet, aussi selon H. Poincaré, par la synthèse de l'espace ordinaire et du temps on réalise un hyperespace à 4 dimensions. Mais, pour que cette synthèse puisse se justifier mathématiquement, 'il faudrait attribuer des valeurs purement imaginaires (émotives pour l'artiste) à cette quatrième coordonnée de l'espace: les quatre coordonnées d'un point de notre nouvel espace ne seraient pas x, y, z et t , mais x, y, z et $\sqrt{-1}$ '.

En envisageant ainsi le temps et l'espace comme 'deux parties inséparables d'un même tout', la mathématique atteint le domaine de l'art....

NOTES DE FIN

(1) Maurice Boucher dans son 'Essai sur l'hypermespace', arrive, à cette même conclusion 'Les trois dimensions de l'espace font partie de notre intuition externe: la dimension unique du temps appartient à l'intuition interne ou subjective; en la réunissant aux trois autres qui sont vues objectivement, nous arrivons à cette intuition de l'Espace-Temps à 4 dimensions, exacte, au moins quant à la traversée de notre espace par l'être conscient. 'Cette idée de la 4^{me} dimension définit l'Univers le plus complètement possible.

LA PEINTURE D'AVANT-GARDE. (FIN)

PAR GINO SEVERINI.

Je crois que de toutes les idées exprimées résulte clairement l'esprit profondément réaliste de notre esthétique. Réaliste en ce sens que nous voulons saisir l'unité et la continuité du réel. C'est d'ailleurs le rôle de l'artiste de communiquer vraiment avec la nature, pour en donner aux autres une image claire, dénuée de tout symbole.

C'est pourquoi ceux qui nous accusent de représenter la réalité d'une façon discontinue se trompent grossièrement.

Cette hypothèse est absurde au point de vue artistique: car elle impliquerait un arrêt de notre propre mouvement.

Or, un artiste, au moment de la création, ne cesse ni de regarder ni de penser, son activité est au contraire poussée au maximum.

Sans compter que, à cause même de son unité, tout être vivant est un continu.

Il est vrai que, selon Remy de Gourmont, le mouvement, tout en étant continu, ne peut être perçu que discontinu, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas le concevoir indécomposable, échappant à la possibilité d'une mesure. Nous le percevons donc dans ses états successifs qui sont les phénomènes. Si le rôle de l'artiste était de représenter l'image accidentelle de ces phénomènes, nous aurions une oeuvre discontinue, non universelle et relative.

Mais le rôle de notre art moderne est de chercher et fixer la direction, la finalité, l'étendue du phénomène, en le reliant à tout l'univers, c'est-à-dire à tous les phénomènes dont il n'est pas réellement séparé, et qui appartiennent au domaine de notre connaissance en dehors de toute notion de temps et d'espace. Ce qui nous rapproche de l'idée platonicienne.

Le mouvement redevient ainsi ce qu'il est en réalité, une continuité, une synthèse de matière et d'énergie.

Car notre art ne veut pas représenter une fiction de la réalité, mais veut exprimer cette réalité telle qu'elle est.

Cette réalité esthétique est indéfinissable et infinie, elle n'appartient intégralement ni à la réalité de vision ni à celle de la connaissance, mais participe des deux; elle est pour ainsi dire la vie même, ou la matière pensée dans son action et chaque artiste est le centre de cette action.

La discontinuité apparente de nos tableaux est donc, surtout, le résultat de l'inéducation optique de celui qui le regarde et de la mauvaise habitude qu'il a de vouloir y trouver un seul point de vue prospectique.

Cependant une raison d'ordre constructif et esthétique nous oblige à séparer effectivement des éléments d'un même objet; ce qui, tout en donnant une apparence de discontinuité, ne veut pas dire de le représenter discontinu.

Car nous tâchons d'atteindre le plus possible de pureté qualitative; et si nous plaçons parfois la couleur, p. ex., en dehors de sa 'forme locale', c'est uniquement pour en garder la sensation dans toute sa force. Si nous plaçons cette même couleur dans sa forme locale, qui peut, comme dans l'exemple du 'bleu' de Matisse, être trop petite, nous tomberions dans une expression fautive par défaut ou par surcroît ⁽¹⁾.

Cette séparation est, comme tout dans notre esthétique, d'une extrême logique; car, comme j'ai dit plus haut, nous ne voulons pas représenter l'accidentel, le momentané, mais l'essentiel, l'éternel, et, pour cette raison, lorsque un objet se présente à notre esprit, ce sont, avant tout, ses qualités essentielles que nous voyons, c'est-à-dire les différentes perspectives qui constituent sa forme totale, ou sa couleur.

Au sujet de celle-ci le fait de la voir à part, de la projeter, pour ainsi dire, en dehors de sa forme, ne

lui ôte pas son importance; au contraire, elle devient ainsi une dimension. C'est souvent le cas de Matisse et des recherches personnelles de Zarraga, dont la construction va de la couleur à la forme, et non de la forme à la couleur. Ce qui concorde avec ce que disait Cézanne: 'Il faut peindre d'abord et dessiner ensuite' ⁽²⁾.

Et quant aux autres 'qualités quantitatives', poids, transparences, etc., si on les exprimait dans une forme locale de l'objet, elles perdraient toute leur vitalité et leur valeur universelle, et prendraient la valeur descriptive de simples échantillons de matière.

J'ai trouvé la confirmation scientifique de cette vérité intuitive dans le 'Rapporteur esthétique' de M. Charles Henry: 'La sensation visuelle se décompose en trois fonctions: sensation lumineuse, sensation de couleur, sensation de forme'.

Ces trois fonctions constituent trois directions différentes de notre faculté de perception. M. Charles Henry, qui synthétise tout mouvement d'un être vivant par des 'cycles', représente: 'la sensation Lumière sur le 1er tiers du cycle, à gauche en haut; la sensation de Couleur, à gauche et à droite en bas (lumineuse à gauche, pigmentaire à droite); la sensation de Forme à droite en haut'.

Et voilà le résultat de cette expérience: 'la perception de lumière et la perception des formes sont considérablement modifiées par l'exercice ou le repos de l'appareil visuel, tandis que la perception de couleur en est indépendante. 'Ce qui donnerait raison à la construction par la couleur, élément fixe.

Je crois qu'il est dans la tradition de toute la peinture de tenir compte de la qualité moléculaire, matérielle, de la réalité, et de s'en servir comme des éléments de contraste. Cela ne nuit pas à l'unité de l'oeuvre d'art et en augmente le mouvement.

Car, en conclusion, tout l'art plastique, depuis le premier peintre jusqu'à nous, n'est que le rapport entre une surface et une autre, entre deux ou plusieurs grandeurs, entre une quantité de matière et une autre, et l'étincelle de vie que les peintres ont toujours cherchée n'est réalisable que par une Unité architecturale formée par des contrastes.

Les idées que j'ai exposées dans le courant de cet article sont le résultat de nos conversations et de nos expériences; elles sont approuvées et partagées par tous les peintres qu'on appelle 'd'avant-garde' et dont le but est de faire de la peinture, tout court.

Car l'époque des réactions en 'isme' est finie, et, des oeuvres, une sorte d'esthétique collective se dégage graduellement, résultat des efforts combinés de plusieurs artistes.

Cela n'implique pas nécessairement la renonciation à la personnalité, car, comme nous en avons l'exemple dans la tradition de l'art plastique que nous continuons, l'originalité a pu avoir des bases esthétiques collectives.

Mais on confond souvent aujourd'hui l'originalité avec la singularité; et on a l'illusion qu'une originalité plus ou moins apparente puisse constituer à elle seule la valeur d'une oeuvre d'art.

J'entends faire une brève allusion à cette tendance ultra-individualiste, qui, singulièrement en retard, sergit aujourd'hui sur les ruines de nos réactions violentes d'il y a 7 ou 8 ans. Cette tendance semble prendre comme point de départ ce qui constitue justement le mauvais côté de ces réactions; oubliant que les limites de l'art sont gardées par l'absurde, et que le désordre et l'arbitraire n'ont jamais abouti à la construction d'une oeuvre d'art.

A cette tendance ultra-individualiste s'oppose, paraît-il, une autre tendance tout à fait impersonnelle, créée par un dilettante notoire de la peinture. Celui-ci voudrait supprimer totalement l'individualité chez l'artiste, ou la renfermer dans un cercle fermé de systèmes inamovibles.

Les ultra-individualistes, comme les impersonnels, aboutissent également au dilettantisme et non pas à l'art.

L'insaisissable vérité étant, en général, entre les deux extrêmes, je pense que l'esthétique collective et anti-individualiste à laquelle je viens de faire allusion prépare une époque d'art réalisant enfin l'universalité et le Stijle.

Naturellement nous sommes loin d'établir des conclusions définitives comme Maurice Denis, car,

comme dit justement Juan Gris, nous sommes tous assez jeunes pour apporter dans nos oeuvres la même évolution de notre esprit...

Cependant, une large interprétation de cette esthétique, qui est, comme j'ai tâché de le démontrer, l'esthétique de toute la peinture, constitue le seul chemin qui puisse conduire l'artiste moderne loin du trompe-l'oeil, de l'archaïsme, de l'imagerie ou du dilettantisme.

NOTES DE FIN

(1) La sensation de jaune que nous avons, par exemple, d'un objet jaune, est produite en nous par l'objet entier, ou, pour être plus précis, par la quantité totale de jaune appartenant à tout l'objet, et non, comme si nous étions, immobiles en face de l'objet, par cette seule partie colorée qui est devant nos yeux.

Pour cette raison émotive, la forme locale peut être trop petite pour épuiser la sensation colorée, et alors nous sommes obligés d'exprimer dans une forme-quantité, séparée mais non indépendante de la forme locale, la sensation totale de la couleur.

(2) Les recherches de Hayden ont ce même point de départ de la couleur.

AVANT-GARDE PAINTING.

BY GINO SEVERINI.

Machinism and art (Reconstruction of the Universe). – It is certain that each civilization corresponds to a form of art, and that to create this form of art, the artist must understand and love the objects and bodies that exist in their time.

I have proclaimed and defended the beauty of locomotives, airplanes, linotypes, etc. However, this does not in any way imply, as quite a few artists seem to believe, that to create a modern work, it is necessary to exclusively represent these new bodies and objects.

In a previous article (*Mercure de France*, February 1, 1916), I said: “If human physiology and its product, intelligence, are immutable, psychology, being relative to the variable content of intelligence and the transformations of external life, is not immutable.

Great intellectual events gradually modify our notion of the Universe and all the elements of our civilization.”

I believe everyone agrees that these intellectual events and these new objects influence our artistic expression, in which they exist virtually, as a “force,” even if the work of art does not represent them directly,

This aphorism by Jean Cocteau sums it up aptly: “The artist must swallow a locomotive and produce a pipe.”

I do not mean to impose any restriction on the choice of subject; I only wish for people to understand that the familiar objects around us, which we use every day, constitute “modern subjects,” and there is no need to rack one’s brain looking for “subjects” elsewhere, which would inevitably be inspired by intellectual convictions of a more or less philosophical nature and not by a purely plastic sense, by a desire to make painting for its own sake.

The precision, rhythm, brutality of machines, and their movements have undoubtedly led us to a new realism that we can express without painting locomotives.

All the efforts of avant-garde painters are aimed at expressing this new realism, which, being reliant on sensation and idea, I had defined in my previous article as *ideistic realism*, adopting the expression of Remy de Gourmont, which seems very accurate to me ⁽¹⁾.



FIGURE V FROM 'DE STIJL', FIRST VOLUME No. 2, GINO SEVERINI, 'STILL FILE' (1917),

The obsession with penetrating, conquering the essence of reality by all means, and identifying with life through all the fibers of our body is at the root of our explorations and the aesthetics of all times.

It is necessary to see in these general causes the origins of our geometric and precise constructions, of our applications of different materials to the canvas, such as fabrics, sequins, glass, paper, and of all the attempts that, unfortunately, were more or less misunderstood or systematized.

In my personal explorations, I pushed my experiments to the point of combining movable planes of cardboard and paper, to which one could impart a movement of rotation and translation.

From there, applying motors or other mechanical forces required no further mental effort. But we have all abandoned these means of achieving realism and movement in painting, instead relying solely on the relationship between “quantities” of colors and the directions of lines—means that are exclusively pictorial—to convey the sense of reality we seek.

For if the role of the artist were to provide an appearance, a simulacrum of real life, their purpose would be missed from the outset. Since all reality is perfect, as Spinoza said, I fail to see what the artist could improve upon if their effort aimed at such perfection, other than to renounce art altogether. Not to mention that, along this path, they would long ago have been surpassed by the builder of machines.

The inventor is also a creator, and the artist is, above all, an inventor. But so far, I believe that the two creations, although analogous, cannot be identified as the same.

There is, however, an analogy between a machine and a work of art. All the material elements composing an engine, for example, are arranged according to a single will—that of the inventor-builder—who adds to the integral vitality of these various materials another life, or action, or movement. The process of constructing a machine is analogous to the process of constructing a work of art.

If we also consider the machine from the point of view of its effect on spectators, we also discover an analogy with the work of art. Indeed, unless one is enslaved by some prejudice, one cannot fail to experience a sense of pleasure and admiration when faced with a beautiful machine.

Admiration is, in itself, an aesthetic pleasure. And since the aesthetic pleasure produced in us by a machine can be considered universal, we can conclude that the effect produced on the spectator by the machine and that produced by the work of art are analogous.

By continuing this reasoning to its extreme limits, it would be easy to create an aesthetic that, to remain logical, would eliminate the word “art” (which would no longer mean anything) and replace it with the terms “scientific creation” or “industry.”

This aesthetic would naturally attribute the same significance to an airplane as to a painting—two realities which, despite their analogy and my boundless admiration for machines, I persist in considering distinct.

The spirit of invention that governs the creation of a work of art is not the same as that which governs the construction of a machine. The former reconstructs the Universe for a disinterested purpose, while the latter draws from its elements to achieve a determined goal, which is its reason for being.

The life or action the builder imparts to matter will never constitute a synthesis of independent life, and the machine will never live the autonomous life of a work of art. The two inventions can neither complement nor merge with one another.

The kind of empiricism that, stemming from our early realist experiments, seems to aim at this union of the two inventive spirits has an origin that is solely intellectual and abstract, and consequently can only lead outside of the visual arts, toward arbitrary creations that aspire to autonomy but will remain amorphous and anonymous.

A visual work of art will be autonomous and universal only if it maintains its deep roots in reality. It will be a reality in itself—more alive, more intense, and truer than the real objects it represents or reconstructs—provided that the elements composing it belong neither to arbitrariness nor whim, nor to imagination, nor to decorative good taste.

By “decorative good taste,” I mean that logic which sometimes suggests to artists to place, for

example, a curved line next to a straight line because the straight line “needs” it—thus mistaking the “means” for the “end.” This logic is closer to the dressmaker than to the painter.

When a shape or a color exists solely because of its relationship to a neighboring shape or color, that shape or color is neither true, nor essential, nor plastic. It is simply arbitrary and decorative; it does not belong to objects and, consequently, cannot reconstruct them.

This reconstruction of the Universe is a simple phenomenon, belonging to the general mechanism of perception, for it is certain that we recreate objects every time our eye looks at them to understand them. It is therefore relative to the psychology of the artist, whose true purpose, as Guyau asserts, is to create life, reality. But through a “sort of miscarriage,” they cannot quite achieve this.

That is why, unable to be God, “they make themselves God in their own way,” that is, they reconstruct the Universe by creating a life of their own—a representative life, which is the essential, qualitative, and eternal aspect of real life.

FOOTNOTES

(1) One could call it “idealist,” but Remy de Gourmont very rightly observes that there are two very different “idealisms.” One comes from *ideal* and is “the expression of a moral or religious state of mind, synonymous with spiritualism.” The other comes from *idea* and is a “philosophical conception of the world” (Plato, Schopenhauer, Bacon, etc.). It is this latter idealism, rooted in matter and form, that aligns with art. That is why I felt it necessary to adopt it in this expression: *ideistic realism*, which defines it without any possibility of doubt.

De Stijl, Vol. 1: (1917): Issue: 2 (18-20).

AVANT-GARDE PAINTING. II

BY GINO SEVERINI.

Intelligence and sensibility. - The forms that constitute our reconstruction of an object do not derive their life from imagination or culture but from the object itself.

The lines and planes that compose it have directions, intentions, sympathies, and aversions; in other words, they possess a movement inherent to them, which is the life or rhythm of the object ⁽¹⁾.

The task is to feel this movement and enrich that sensation with the complete knowledge we have of the object, for the idea intensifies and broadens the sensation, giving the object-image before our eyes the equivalent and identical dimensions it has in space. This occurs spontaneously within us, as sensation and thought are two inherent exercises of our natural mechanics.

In short, sensation and perception are relative to the nature of the object and the subject simultaneously, partaking of both these life-forces.

Here, once again, arises the question of objectivism and subjectivism, which philosophers have not sufficiently clarified from our point of view.

However, in my opinion, the role of the artist is to believe in subjective truths—thus variable, dynamic, and infinite. “The world is our representation.” For we know that everything that exists does so through our thought, and even our sensations would not exist without it.

When the sensation produced in us by an object, after causing an excitation in our centripetal or sensory nerves, transmits itself via the connections of extensions into our centrifugal or motor nerves, the object that initiated this mechanical process has already lost its objective value and exists only through our physical and psychic organism, which it may have impressed with a movement or direction.

To what extent can objects and bodies influence our own movements?

Psychometry, psychophysics, and even metapsychics (whether dynamist or associationist) have yet to fully illuminate this aspect of psychology, which encompasses phenomena of perception.

However, it is certain that each individual is a center of universal radiation while also being a point of intersection for centripetal forces. Each of us is the crossroads where all the lives of the universe intersect and interpenetrate, while from each of us emanates a life-force spreading centrifugally in expansion.

And the stronger this centrifugal life or expansive force, dominating the centripetal forces, the more the individual imprints their mark on the beings and things around them, which thus live by their authentic motion.

This capacity to dominate, through our activity, the activity of universal forces is innate in humanity and particularly in the artist.

In conclusion, the goal of art belongs to subjectivity, while the “means” must be ordered according to objective laws.

Therefore, a work of art cannot simply be the immediate reflection of a sensation received from the external world but must be something more complex and organized.

For in today’s plastic arts, even while allowing for the role of the unconscious, no room should be left for the randomness of improvisation. From one side of the painting to the other, it must be “composed,” “intentional,” and technically perfect. I find Courbet’s expression, shared with me by Matisse, virtually correct: “One must be able to redo a masterpiece at least once to be sure that it wasn’t simply the product of nerves or chance.”

The question of the composition and architecture of a painting is very complex because we proceed not merely by “deformation” but by “deformation and reconstruction” ⁽¹⁾. The following example, I hope, explains the artistic rationale for this method and the essential intervention of will in creation: One day, Matisse showed me a sketch he had made “from nature” in a street in Tangier. In the foreground was a wall painted blue. This blue influenced everything else, and Matisse gave it the maximum importance possible while maintaining the objective structure of the landscape. Despite

this, he admitted he hadn't conveyed even a hundredth of the "intensity" of this blue—that is, the "sensory intensity" it had produced in him.

In another painting (*The Moroccans*), he achieved this degree of intensity, but here the real architecture of the landscape disappeared, giving way to an architecture both deliberate and sensory. He told me that if he had needed to express that dominant sensation of blue, he would have had to paint the entire panel blue, like a plasterer. But through such reflexive action, relevant only at the moment of sensation, he would not have achieved a work of art.

If creating a work of art were that simple, in a civilization like ours—where almost everyone has a certain level of sensibility—there would be a great many artists. Instead, there are merely many dilettantes.

This confirms the idea that even great and refined sensibility is not sufficient for creation without the support of will and reason, just as our intelligence would remain superficial without "feeling" and "willing."

(To be continued)

FOOTNOTES

1) Deformation is, in itself, a reconstruction, but by "reconstruction," I mean the dissociation and utilization of the different qualities of the object according to subjective laws that relate to the entirety of the painting.

AVANT-GARDE PAINTING. IV

BY GINO SEVERINI.

It is evidently difficult to determine, in a work of art, to what extent sensitivity or reason has guided and influenced the painter.

However, it is certain that there is a more than close relationship between the physical and psychic aspects of the individual, between the material and moral sides, between the organism and what we call the soul. Any philosophy that seeks to separate the body from the mind is unscientific and seems absurd to me.

The effort we must make today, as artists, is to establish a balance between intelligence and sensitivity, because, in my view, intelligence was beginning to take an excessively dominant role, and I find this very harmful from both an artistic and social perspective.

Certainly, this balance is rare and can only be verified in the gifted and cultivated artist—the true "architect of sensitivity," as Cocteau calls it.

Nonetheless, we are on the path to realizing this balance as much as possible, to blending what Max Jacob wittily calls "the heart side and the garden side," meaning instinct and reason.

In essence, sensitivity and intelligence are not so incompatible, and they are found, in varying measures, in the work of every artist.

Regarding instinct, Matisse once told me: "You have to go against it; it's like a tree whose branches are pruned so it grows more beautifully."

On the other hand, Guyau writes that every instinct that tends to become conscious destroys itself; but he adds: "Instinct only disappears in the face of a form of mental activity that replaces it by doing better."

If this form of "mental activity" is a synthesis of the conscious and unconscious aspects of the individual—that is, of all their physical and psychic faculties—then mastering instinct seems to me to achieve the balance the artist needs to attain perfection in their work of art.

Based on these general principles, it is permissible to call the work of art subjective and qualitative, and for these reasons, painting a picture is at once a very "stupid" thing, as Picasso says, and a very difficult thing.

We do not claim to establish fixed ideas governing the construction of our paintings, for that too is a matter of quality; nevertheless, agreements and affinities exist in our works, and it is on these affinities that I will base the general demonstration of our constructive methods.

Measurement of space and the 4th dimension. - Space, being formless, can only be defined through geometry—a convention created by our minds to represent the equivalent of solid bodies.

To situate a body in space, geometry is the only "means" employed, and indeed, it has been used, to varying degrees of visibility, by painters of all eras.

Time is also formless, meaning it is relative to the instruments used to measure it.

Space and time are therefore relative, and it is the role of the artist to make them absolute.

The geometer requires increasingly precise instruments to measure space and time; these instruments are of no use to a painter. The painter's organism possesses, to the highest degree, the sense of space. The painter expresses it by creating forms and applying colors that define and materialize space more completely than the geometer can.

The geometer's ordinary space is generally based on the unmovable convention of three dimensions; painters, whose aspirations are unlimited, have always found this convention too restrictive.

That is to say, to the three ordinary dimensions, painters strive to add a fourth dimension that encompasses the others and is expressed differently, yet constitutes, so to speak, the goal of art across all epochs. Much nonsense has been said about this fourth plastic dimension; I will therefore try to give as precise an idea of it as possible.

It is said that Matisse was the first to use the expression "fourth dimension" in response to Picasso's early Cubist experiments. However, this is more of a legend, like many anecdotes often attributed to Matisse.

What is certain is that there has been frequent criticism of Cubism, labeling its artists as "mathematicians," particularly Braque, Picasso, Gris, and Metzinger. Yet, their early analyses, while sometimes perceived as rigorous or geometric, remain fundamentally rooted in plasticity and represent a major contribution to pictorial art.

The fact that these investigations correspond to certain geometric or mathematical truths, as I will endeavor to demonstrate shortly, should not be viewed negatively. On the contrary, for any impartial observer, this only adds another layer of interest and credibility.

Boccioni, when referring to our earlier explorations of movement and defining what he called "dynamism," spoke of a sort of fourth dimension. According to him, this dimension would be "the unique form that gives continuity in space." This form seeks to establish a relationship between various elements: weight and expansion, rotational and revolutionary movement, object and action, the visible and the invisible.

Today, many of us agree on this idea of continuity and interconnectedness between these elements. However, the true challenge lies in finding a definition that is as simple and truthful as possible from an artistic point of view.

In my pursuit of clarity, I decided to delve into qualitative geometry (*Analysis Situs*)^(a) to find a concrete demonstration of this fourth dimension. While aware of the limitations of geometric science, I saw this approach as further support for convictions already established by our collective artistic intuition.

I must emphasize that if I often seek support in scientific truths, it is because I see them as an excellent means of control and verification. Moreover, none of us should disregard the knowledge that science offers to enhance our understanding and perception of reality.

This affinity for science is not new. It existed during the time of Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, and many others. These artists were realists in the broadest and noblest sense of the term, just as we aspire to be today.

(To be continued.)

SUPPLEMENTARY NOTES

All green text is commentary by the editor of this translation and not part of the translated text.

(a) *Analysis Situs* is a term historically used to refer to what is now known as topology, a branch of mathematics that studies the properties of space that are preserved under continuous transformations such as stretching, bending, and twisting, but not tearing or gluing. The term "*Analysis Situs*" (Latin for "analysis of position" or "situational analysis") was used in the 18th and 19th centuries before the modern term "topology" became standard.

AVANT-GARDE PAINTING. V

BY GINO SEVERINI.

To measure space, one must first "establish a continuum," which is what a painter does each time they create a form.

Here, of course, we are talking about an "intuitive continuum," one that is most closely related to our creations, not a "mathematical continuum." In fact, even according to H. Poincaré, the concept of continuity must be intuitive, not "arithmetized."

It is, of course, possible to construct an object using mathematical materials, but by this method, one can make many other constructions from the same object. Meanwhile, a construction based on the intuitive notion of continuity cannot be anything else; the materials are arranged in one way and cannot be arranged in any other way.

This continuum, revealed to us by our senses, is referred to by H. Poincaré as the "physical continuum."

A continuum is called "physical" when we can regard any two of its elements or sensations as the ends of a chain of sensation-elements, all belonging to the same order.

Poincaré, as a geometer, calls a surface "continuous" when we can "join any two of its points by a continuous line that does not leave the surface."

These points, this line, and this surface are the elements that give us the image of space: geometry refers to them as "cuts" because they slice the "physical continuum" into a finite number of elements.

In simpler language, cuts are the lines that enclose the geometric shapes we know; that is, two points in space are the limits of a line; lines are the limits of surfaces, and surfaces are the limits of volumes ¹⁾.

Thus, the measurement of space can be reduced to this mechanism of "cuts," meaning geometric surfaces, and therefore to continua of one dimension.

To establish a "physical continuum" with several dimensions, one must be able to consider the two ends of the chain of sensation-elements as identical.

This is only possible if, through an effort of the mind, "we agree to consider two states of consciousness as identical, disregarding their difference."

(Here, we see the intervention of intelligence in sensitivity.)

To achieve this "identity," an essential condition, Poincaré suggests the "hypothesis" of disregarding certain senses, that is, attempting to consider an object either exclusively by its weight, color, shape, etc. ²⁾ ...

(To be continued.)

FOOTNOTES

1) The point, by moving, generates the line (length a); the line, by moving in a direction perpendicular to its own, generates the surface (width a^2); the surface, by moving in a direction perpendicular to the first two, generates the volume (height a^3). And, according to the logical induction of A. de Noircarme ^(a), the volume, by moving in a direction perpendicular to the first three, or the 4th direction, generates a 4-dimensional solid, that is, the mathematical expression a^4 . He calls this solid a "bi-square." Certainly, we cannot represent the bi-square in our minds as we represent the line, the surface, and the volume; however, by an obvious system of analogy, de Noircarme arrives at determining it as being limited by 8 cubes, 24 faces, 32 edges, and 16 vertices. But, perhaps here the contact between the mathematician and the artist ceases, because we escape from the physical world and enter the realm of pure thought, that is, the only mental and physical world.

2) The early cubist and futurist research, relatively speaking, of course, and by intuition, belongs to this hypothesis. For the cubists, in the life or movement of the object, tended to express primarily the force of gravity, or weight; while the futurists, while wanting to convey total life, expressed only the force of expansion or rhythm. The former, in reacting to Impressionism, could justifiably claim Ingres as their predecessor; the latter, who wanted to continue the latter, could claim Delacroix. The essentially dynamic art of Léger, tending toward the unity of plastic quantities, has the same Impressionist origin.

Today, as Guillaume Apollinaire had the opportunity to point out in *Mercure de France* ^(b), "*a lot of water has flowed under the bridge, and many painters know much more now than they knew before...*" This is, moreover, entirely logical. To clarify, neither the Platonism of Ingres, nor the lyricism, sensualism, and romanticism of Delacroix can separately constitute an aesthetic foundation, and the synthesis of these two starting points, which is beginning to be made, especially in Cézanne, is now the unique basis of pictorial art.

SUPPLEMENTARY NOTES

All green text is commentary by the editor of this translation and not part of the translated text.

(a) No information could be found on *A. de Noircarme*.

(b) The "*Mercure de France*" (1672-1965) – originally titled "*Mercure galant*" - was a renowned French literary and cultural magazine with a significant influence on French intellectual and artistic life. It had a very long history and underwent several transformations over the centuries.

AVANT-GARDE PAINTING. (CONTINUED)

BY GINO SEVERINI.

But this abstraction is an impossible hypothesis to realize, for even assuming that one could isolate one sense from another, each of our senses gives us a quantity of sensations that have nothing to do with space.

According to Poincaré, the sense that can best provide a 'physical continuum,' and thus space, is the sense of sight, in which it 'attempts to localize all the other sensations.'

I draw attention to this conclusion of Poincaré, which seems particularly relevant to painters. I add that the sensations related to the organ of vision are slower to reach the brain, remain longer in the 'association centers,' and are consequently the most conscious and the clearest.

Furthermore, if one wishes to combine visual space, taken separately, with tactile space, taken separately, we would have five dimensions; if one wished to add a space related to another sense, we would have two more dimensions, and so on for each sense.

This cooperation of all the active forces of our body being one of the essential conditions for creation—and specifically for our creation—we can easily understand that the three-dimensional space is too limited for the painter of today, who considers his painting, in the words of Metzinger, as an extent divisible into multiple spaces, each assigned to a class of sensation.

But now, in principle, the geometer and the mathematician can obtain, or at least intuit, a space with more than three dimensions.

These considerations start from a purely qualitative, subjective, psychological, or physiological point of view; for space has been considered, on one hand, as our senses, and on the other, our intelligence. However, by adopting a physical standpoint, it becomes possible to create a new world in which natural phenomena would be localized in a four-dimensional or N-dimensional space.

Thus, one could establish a 'parallelism' between the phenomena of *world-1* and those of *world-2*. Inventors (such as those in wireless telegraphy, etc.) proceed in this manner; and it is also possible for the artist, because, as the painter Rivera rightly observed, based on Poincaré, '*a being living in a medium with different refrangibilities and not homogeneous refrangibilities would be forced to conceive of a fourth dimension.*' This medium with different refrangibilities is realized on a painting if a multiplicity of pyramids replaces the single cone of Italian perspective. This is the case in some of Rivera's personal studies, in which he sees Poincaré's hypothesis as a confirmation of the intuitions of Rembrandt, El Greco, and Cézanne.

Now, we can leave the field of geometric science, which has shown us the possibility of realizing a fourth dimension, and return to our own field of creation, because, when speaking of perspective, we touch on the very foundation of our art.

Indeed, painting is an art of construction, and perspective is the grammar of this construction. Up until now, Italian perspective has been our foundation, but we now know that it does not allow the painter to fully express visual space.

This space is primarily composed of vertical and horizontal elements. Yet, Italian perspective, more imitative than plastic, does not account for the former. It studies the deformations of horizontal lines, but does not even acknowledge those of vertical lines. It is made for a perfectly still eye facing a fixed point.

However, our intoxicating aim of penetrating and giving reality has taught us to shift this unique viewpoint because we are at the center of the real, not facing it, to look with our two mobile eyes and consider the horizontal and vertical deformations in parallel. These means allow us to express a hyperspace, that is, a space as complete as possible.

As I mentioned earlier, I do not claim to find in science anything more than a confirmation, a support; but, as Metzinger rightly observes, is it not very significant that painters, who are by no means mathematicians and who are solely concerned with expressing their sensations, guided only by their instinct, have been able to discover the foundations of one of the highest hypotheses of

modern science?

Leaving aside all reasoning, it is undoubted that these three dimensions of ordinary space have never fully satisfied the painter's desire to take possession of the real, and that he has always had an intuition of an indeterminate fourth dimension, expressed either by color or by deformations, which brings the immediate sensation received from the external world into the realm of 'representation.' Thus, this fourth dimension is essentially the identification of the object and the subject, time and space, matter and energy ⁽¹⁾. The parallelism of the 'physical continuum,' which, for the geometer, is only a hypothesis, is realized by the miracle of art.

This conclusion, of a philosophical and aesthetic nature, is confirmed in Plato, Bacon, Gracian, and can even be supported from a mathematical point of view. Indeed, according to H. Poincaré, by synthesizing ordinary space and time, a four-dimensional hyperspace is realized. However, for this synthesis to be mathematically justified, 'it would be necessary to assign purely imaginary values (emotional for the artist) to this fourth coordinate of space: the four coordinates of a point in our new space would not be x, y, z, and t, but x, y, z, and $\sqrt{-1}$.'

By considering space and time as 'two inseparable parts of the same whole,' mathematics reaches the domain of art....

FOOTNOTES

(1) Maurice Boucher, in his *Essay on Hyperspace*, reaches the same conclusion: 'The three dimensions of space are part of our external intuition; the unique dimension of time belongs to internal or subjective intuition; by uniting it with the other three, which are viewed objectively, we arrive at this intuition of Space-Time with four dimensions, at least as far as the traversal of our space by the conscious being is concerned. This idea of the fourth dimension defines the universe as completely as possible.'

AVANT-GARDE PAINTING. (END)

BY GINO SEVERINI.

I believe that from all the ideas expressed, the deeply realistic spirit of our aesthetic emerges clearly. Realistic in the sense that we aim to grasp the unity and continuity of reality. It is, after all, the role of the artist to truly communicate with nature, to give others a clear image of it, devoid of any symbol.

That is why those who accuse us of representing reality in a discontinuous way are greatly mistaken.

This hypothesis is absurd from an artistic point of view, as it would imply a halt in our own movement. However, an artist, at the moment of creation, neither stops looking nor thinking; on the contrary, their activity is pushed to the maximum.

Moreover, due to its very unity, every living being is a continuum.

It is true that, according to Rémy de Gourmont, movement, while continuous, can only be perceived as discontinuous—that is, we cannot conceive it as indivisible, escaping the possibility of measurement. We perceive it, therefore, in its successive states, which are phenomena.

If the artist's role were to represent the accidental image of these phenomena, we would have a work that is discontinuous, non-universal, and relative.

But the role of modern art is to search for and fix the direction, the purpose, and the extent of the phenomenon, by linking it to the entire universe, meaning to all the phenomena with which it is not truly separate, and which belong to our knowledge beyond any notion of time and space. This brings us closer to the Platonic idea.

Movement thus becomes what it is in reality—a continuity, a synthesis of matter and energy.

For our art does not aim to represent a fiction of reality, but seeks to express this reality as it truly is.

This aesthetic reality is indefinable and infinite; it does not entirely belong to either the realm of vision or knowledge, but partakes of both. It is, so to speak, life itself, or matter thought in action, and each artist is the center of this action.

The apparent discontinuity in our paintings is, above all, the result of the optical ignorance of the viewer and their bad habit of wanting to find a single prospective point of view.

However, a reason of constructive and aesthetic order compels us to actually separate the elements of the same object; this, while giving the appearance of discontinuity, does not mean representing it as discontinuous.

For we strive to reach as much qualitative purity as possible, and if we sometimes place color, for example, outside its 'local form,' it is solely to preserve the sensation in all its force. If we placed the same color in its local form, which can, as in Matisse's example of 'blue,' be too small, we would fall into false expression by deficiency or excess ⁽¹⁾.

This separation is, like everything in our aesthetic, extremely logical; for, as I said earlier, we do not wish to represent the accidental or the momentary, but the essential, the eternal. For this reason, when an object presents itself to our mind, it is, above all, its essential qualities that we see—that is, the different perspectives that constitute its total form or its color.

Regarding the latter, the fact of seeing it separately, of projecting it, as it were, outside its form, does not detract from its importance; on the contrary, it becomes a dimension. This is often the case with Matisse and the personal studies of Zúrraga, whose construction moves from color to form, not from form to color. This agrees with what Cézanne said: 'One must paint first and draw afterwards.' ⁽²⁾

As for the other 'quantitative qualities' such as weight, transparency, etc., if we were to express them in a local form of the object, they would lose all their vitality and universal value, and take on the descriptive value of mere material samples.

I have found scientific confirmation of this intuitive truth in the *Aesthetic Reporter* ^(a) by Charles Henry: 'The visual sensation decomposes into three functions: luminous sensation, color sensation,

and form sensation.'

These three functions constitute three different directions of our perception. Charles Henry, who synthesizes the movement of a living being through 'cycles,' represents: 'the sensation of Light on the first third of the cycle, top left; the sensation of Color, bottom left and right (luminous on the left, pigmentary on the right); and the sensation of Form at the top right.'

And here is the result of this experiment: 'The perception of light and the perception of forms are significantly altered by the exercise or rest of the visual apparatus, whereas the perception of color is independent of it.'

This would justify color-based construction, as a fixed element.

I believe it is in the tradition of all painting to account for the molecular, material quality of reality, and to use it as an element of contrast. This does not harm the unity of the work of art, but instead enhances its movement.

For, in conclusion, all plastic art, from the first painter to us, is nothing more than the relationship between one surface and another, between two or more magnitudes, between one quantity of matter and another, and the spark of life that painters have always sought is only achievable through an architectural unity formed by contrasts.

The ideas I have presented in the course of this article are the result of our conversations and experiences; they are approved and shared by all the painters known as "avant-garde" whose goal is simply to create painting.

For the era of reactions in 'isms' is over, and from the works of these artists, a kind of collective aesthetic gradually emerges, the result of the combined efforts of several artists.

This does not necessarily imply the renunciation of individuality, for, as we can see in the tradition of plastic art that we continue, originality can have collective aesthetic foundations.

However, there is often a confusion today between originality and singularity, and there is an illusion that a more or less apparent originality can, by itself, constitute the value of a work of art.

I would like to briefly allude to this ultra-individualistic trend, which, strangely, in its delayed appearance, emerges today on the ruins of our violent reactions from seven or eight years ago. This trend seems to start from what precisely constitutes the negative side of these reactions, forgetting that the boundaries of art are protected by the absurd, and that disorder and arbitrariness have never led to the construction of a work of art.

This ultra-individualistic trend is opposed, it seems, by another completely impersonal tendency, created by a notorious dilettante of painting. This individual would like to totally eliminate individuality in the artist or confine it within a closed circle of unchanging systems.

Both the ultra-individualists and the impersonals ultimately lead to dilettantism, not art.

The elusive truth, in general, lies somewhere between these two extremes, and I believe that the collective and anti-individualist aesthetic I have just mentioned prepares the ground for an era of art that finally achieves universality and Stijl.

Naturally, we are far from establishing definitive conclusions, as Maurice Denis did, for as Juan Gris rightly says, we are all young enough to bring the same evolution of our minds into our works. However, a broad interpretation of this aesthetic, which, as I have tried to demonstrate, is the aesthetic of all painting, constitutes the only path that can lead the modern artist far from trompe-l'œil ^(b), archaicism, imagery, or dilettantism.

FOOTNOTES

(1) The yellow sensation we have, for example, of a yellow object is produced in us by the entire object, or, to be more precise, by the total amount of yellow belonging to the entire object, and not, as if we were immobile in front of the object, by that single colored part directly in front of our eyes. For this emotional reason, the local form can be too small to exhaust the color sensation, and thus we are obliged to express the total sensation of color in a quantity-form, separate but not independent from the local form.

(2) Hayden's research shares this same starting point with color.

SUPPLEMENTARY NOTES

All green text is commentary by the editor of this translation and not part of the translated text.

(a) The "*Aesthetic Reporter*" (French: Rapporteur esthétique) is a book by Charles Henry (1859–1926), a French mathematician, scientist, and aesthetician. It develops a theoretical framework or tool for analyzing the emotional and perceptual effects of art and visual phenomena, as part of an effort to create a systematic approach to understanding and evaluating the aesthetic experience.

(b) "*Trompe-l'œil*" (French for "deceive the eye") is an art technique that uses realistic imagery to create the optical illusion that the depicted objects exist in three dimensions.